Kramerius 5
Digitální knihovna

Podmínky využití

Knihovna poskytuje přístup k digitalizovaným dokumentům pouze pro nekomerční, vědecké, studijní účely a pouze pro osobní potřeby uživatelů. Část dokumentů digitální knihovny podléhá autorským právům. Využitím digitální knihovny a vygenerováním kopie části digitalizovaného dokumentu se uživatel zavazuje dodržovat tyto podmínky využití, které musí být součástí každé zhotovené kopie. Jakékoli další kopírování materiálu z digitální knihovny není možné bez případného písemného svolení knihovny.

Hlavní název: **Film a doba**
Vydavatel: **Sdružení přátel odborného filmového tisku**
Vydáváno v letech: **1955 -**
Číslo ročníku: **24**
Číslo výtisku`: **4**
Datum vydání čísla: **4.1978**
Identifikátor ISSN: **0015-1068**
Stránky: **218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226**

Zdenek Zaoral

VZORY A OSOBITOST

ČESKÝ KRIMINÁLNÍ FILM I. ČÁST

Eduard Fiker v jednom ze svých románů dělí s jistým humorným zabarvením prózu: na 1. literaturu výhradně vzdělávací (vědeckou), 2. směs literatury vzdělávací, popřípadě povznášející a beletrie (vážnou literaturu), 3. beletrii (zábavnou literaturu dobré úrovně), 4. brak (zábavnou literaturu špatné úrovně); a píše dále, že „kdo si myslí, že příkladem ušlechtilého dobrodružství je prostý popis cestování se psy a sáněmi, ten musí být také přesvědčen, že pro Eskymáka je dobrodružstvím zpráva o jízdě pražskou tramvají... Jedním ze zákonů detektivky je pochopení rozdílu mezi nelogičností a nepravděpodobností. Epika, i ta, která čerpá náměty z temnějších stinů lidského konání, může být nepravdivá, dokonce nepravděpodobná, prostě výmysl. Ale proč zavrhovat výmysly? Každý výmysl není hned ohavná lež. Někdy je to dokonce takzvaná fantazie. Vždycky však musí být tato epika logická.“ /1/ Kriminální film, který je jedním z nejstarších žánrů kinematografie, se zpočátku nezajímal ani o vážnou literaturu, ani o beletrii, ale výhradně právě o literární brak. Tato periferie prózy, o které

/1/ Eduard Fiker: *Čichač*, Naše vojsko, Praha, 1970, str. 7

OTRÁVENÉ SVĚTLO (rež. J. S. Kolár a Karel Lamač, 1921)

se ve všech dějinách literatury mlčí, by si rozhodně zasloužila psychologicko-sociologickou studii. Brak byl odjakživa zatracován, hřímali proti němu středoškolští profesoři i literární kritikové. Ale přes všechnu snahu „učených a osvícených hlav" se sešitové „detektivní novely za 80 haléřů" četly dál a počátkem druhého desetiletí našeho století se přestěhovaly na plátna kin. Vysvětlení jejich obliby je prosté: jsou to moderní pohádky o vítězství dobra nad zlem, které útočí na infantilní stránky lidské psychiky. Jsou to sny; fantazie, odvádějící člověka od problémů kruté a nelítostné civilizace. A sny, jak známo, jsou právě tím, co v nás přetrvává z našeho dětství.

Když před vypuknutím první světové války němý film prožíval období první konjunktury, byla naše kina plná zahraničních filmových produktů. Tehdejší žurnalista, podepisující se jako TANTRIS, napsal v říjnu roku 1913 ve „Zlaté Praze":

„V enormním rozšíření kinematografických divadel je nesporně i jedno nebezpečí, zlé a ošklivé. Velká Praha se svými rozsáhlými periferiemi má nyní asi 60 takových divadel. Ale poohlédněte si někdy plakátové vývěsky většiny těchto podniků, a zdá se vám, jako by se na ně přestěhovaly všechny tituly oněch pověstných kolportážních románů, krvavých, raubířských a detektivních, které jsme před třiceti a dvaceti lety s takovým úsilím vytloukali z českého čtenářského ovzduší... Sporadické hlasy protestů a rozhořčení málo pomohou. Kino je mezinárodní, krvavé a napínavé obrázky jsou němé a dodává je horlivě a svorně cizina německá, italská, francouzská i americká."[2] Vidíme, že diskuse o „uměleckosti či komerčnosti" kriminálního filmu jsou stejně staré jako žánr sám.

PRVNÍ POKUSY

Když se první česká filmová společnost KINOFA vedle aktualit a přírodních snímků začíná pokoušet i o hranou tvorbu, soustřeďuje svůj zájem na situační komiku a natáčí takřka desítku krátkých žertovných výstupů a skečů. Vedle svérázného pokusu o „zvukovou operu" Faust (Stanislav Hlavsa, 1913), doprovázenou při každé projekci režisérovým operním hlasovým výkonem, je jediným pokusem o „vážný příběh" v Kinofě krátkometrážní kriminální soudničková historka *Pro peníze* (Antonín Pech, 1911).

Jde o drama nevinně odsouzeného muže, nařčeného z krádeže peněz. Pravým viníkem je hostinský, který je pronásledován přízraky nevinné oběti, upije se k smrti, a když umírá, doznává svůj čin. Snímek je cenný svým realistickým pojetím, vystupují v něm neherci a jeho zpracování je na svou dobu nadprůměrné.

Další česká společnost ASUM se už snaží o středometrážní tvorbu. Vedle situačních komedií a vážně míněných společenských dramat s Andulou Sedláčkovou lze mezi šestnácti tituly této výrobny najít i pokus o kriminální příběh. Snímek *Záhadný zločin* (Rudolf Kafka, 1912) však zůstává nedokončen, nikdy nebyl uveden, a bohužel se nedochovala ani kopie, ani žádné bližší údaje. Jeho existence je potvrzována pouze ústním svědectvím architekta Maxe Urbana, který byl jeho kameramanem.[3]

Vznik českého kriminálního filmu jako žánru lze datovat takřka zároveň se založením filmové společnosti WETEB v roce 1918. Název vzniká ze začátečních písmen Binovcova pseudonymu Willy T. Bronx. Její první film, natočený ještě před vznikem republiky, krátkometrážní *A vášeň vítězí* (Václav Binovec, 1918) je cenzúrou zakázán pro „nemorální děj". Snímek se odehrává uprostřed velkoměstského podsvětí a je prvním dílem českého filmového naturalismu. I když zachycuje hlavně milostný románek a Binovcovi přímo nejde o ozřejmění sociálních příčin zločinnosti, jistou poctivou snahu o „kriminologický přístup k realitě" v kontrastu světa bohatých a chudých mu nelze upřít. Drsná kresba prostředí pokoutní krčmy a psychologická studie znuděné ženy bankéře (Suzanne Marwille) dodnes neztrácejí svou působivost.

Václav Binovec je energický a podnikavý syn velkoobchodníka se zkušenostmi z předválečného výletu do Spojených států. WETEB chce podle amerických a francouzských vzorů natočit detektivní seriál s bratry Novotnými. Natočí však pouze první epizodu: *Dobrodružství Joe Focka* (Václav Binovec, 1918). Kopie ani bližší údaje o ději této situační detektivky se nedochovaly.

Vedle Wetebu se objevuje i druhá skupina, která vytváří základy ke kriminálnímu žánru v naší kinematografii. Nevystupuje pod jednotnou hlavičkou, ale střídá výrobce podle situace a možností. V jejím čele stojí Jan S. Kolár a Karel Lamač; a patří k ní ještě Přemysl Pražský, Svatopluk Innemann a mladičký Gustav Machatý. Zatímco komerčnější Binovec se svým naturalistickým režijním pojetím inklinuje k realističtějším americkým vzorům, hledají umělečtěji založení Kolár a Lamačem inspiraci v romantičtější německé kinematografii a později hlavně v expresionismu.

Podle námětu Gustava Machatého a scénáře Jana S. Kolára vzniká středometrážní situační detektivka *Dáma s malou nožkou* (Přemysl Pražský, 1919), v níž se poprvé na filmovém plátně objevuje v jedné epizodě Anny Ondráková jako „nevšední zjev". O tomto snímku již existuje doklad i v dobovém tisku:

„Viděli jsme scény zblízka fotografované, i scény detailní, jež vynikaly fotografií u nás co do čistoty snad dosud nevídanou... Film, začínající slibnou zápletkou, bohužel, jako skoro dosud všechny české filmy, rozbředl se v beztvarou hmotu a skončil zcela neočekávaným useknutím..."[4]

Příběh této dobrodružně-detektivní hříčky je myšlen jako parodie tehdy oblíbených sešitových vydání „cliftonek". Což zdůrazňuje půvab roztomile naivního děje, z jehož filmového ztvárnění čiší amatérismus všech zúčastněných, a zároveň nadšení, se kterým přistupovali k natáčení. Děj začíná záběry omámené polosvlečené ženy a maskovaného muže, na které naváže rvačka, honička a přestřelka na střechách pražské Lucerny, natáčená bez jakýchkoliv bezpečnostních opatření. Tajuplný úvod je však vystřídán realistickou komickou zápletkou s ukradenou taškou, ústící do milostné avantýry mezi detektivem Tomem (Gustav Machatý) a podezřelou „dámou s malou nožkou" (Olga Augustová).

Protože se v naší filmové historii různí názory o tom, kdo vlastně objevil Anny Ondrákovou, připomeňme si ještě svědectví Rudolfa Myzeta z neprávem opomíjených sborníčků Václava Wassermana:

„Když se chystalo natáčení filmu *Dáma s malou nožkou*, říkal mi mladičký Gustav Machatý: „Všechno je připraveno, jen ty malé koketní nožky marně hledám." Pozval jsem ho, aby se k nám do „Švanďáku" přišel podívat na útlé nožky Anynky Ondrákové. A Machatý, už tenkrát trochu exaltovaný, skutečně přišel, viděl, a byl okouzlen..."[5]

A rovněž není bez zajímavosti, že ještě dříve, než se na plátnech objevily u nás natočené detektivky, proběhla již tiskem diskuse o jejich údajné mravní škodlivosti. Spisovatel Gustav Jaroš tvrdí v roce 1919 v „České stráži", že „kino je školou zločinu" a inspirovalo například pachatele útoku na Kramáře. Výstižně v „Právu lidu" oponuje Julius Schmitt, předseda „Syndikátu československých půjčoven a výroben":

„Netvrdím, že detektivky jsou výkvětem filmové literatury... Jako může i dobrá kniha svésti, může svésti i dobře myšlená detektivní hra... Myslíte také, vážený pane, že s revolverem učí zacházet teprve biograf? Rád bych znal tu detektivku, která útočníka přivedla k nápadu spáchat politický atentát... Už se stalo

/2/ citováno: Svatopluk Ježek: *Panorama českého filmu*, Československé filmové nakladatelství, Praha, 1946, str. 18

/3/ J. S. Kolár, M. Frída: *Československý němý film 1898–1930* (cyklostylováno), Československý film, Praha, 1957, str. 220

/4/ značka (-k.): *České filmy*, Kinopublikum, č. 2, 1920

/5/ Rudolf Myzet: *„L-O"*, publikováno: doc. Václav Wasserman: *Karel Lamač – sborníček* (cyklostylováno), Učební texty FAMU, SPN, Praha, 1958, str. 41

šablonou svádět zločiny u mladistvých na biografy a tzv. krvavou literaturu, jakoby zločiny neexistovaly před Edisonem a Edgarem Allanem Poem."[6]

Vidíme, že i diskuse tohoto druhu jsou mnohem starší, než se nám někdy zdá.

ZAHRANIČNÍ VZORY

Konjunktura, která se ve filmovém podnikání znovu projevila během posledního roku války, pokračuje se vzestupnou tendencí i po vyhlášení Československé republiky. Odráží všeobecné hospodářské oživení a vede ke vzniku velkého počtu filmových společností, z nichž většina zaniká po natočení jednoho filmu. Vedoucí úlohu v prvních poválečných letech hrají společnosti, založené ještě za války: Excelsiorfilm, Wetebfilm a Pragafilm; které také formují základy budoucího charakteru národní kinematografie. Vedle snah o „lidový film" (mnohdy chápaný pouze na úrovni folklóru, pivního humoru a kalendářového příběhu) se objevují i snahy o „mezinárodnost".

Živelnost v distribuci, řízené především požadavky zisku, vede k zaplavení našeho trhu zahraničními filmy (hlavně německými a americkými), dováženými bez jakéhokoliv uměleckého výběru. Západní film má pronikavý vliv na československou filmovou tvorbu, která ve snaze o proniknutí na mezinárodní trh zcela falešně chápe „internacionalitu" rodícího se filmového umění. Kosmopolitismus nachází zpočátku živnou půdu hlavně v okrajových žánrech, ale později proniká do celé národní kinematografie a je jím poznamenán každý český film, který má mít „mezinárodní úroveň". V „mezinárodnosti" filmových námětů je viděna nejschůdnější cesta ke zvýšení exportu. Tendence ke kosmopolitismu vyplývá z politické závislosti na západních mocnostech a ovlivňuje celou naši kulturu dvacátých let.

A jak připomíná Karel Smrž, „nezapomínejme, že už tehdy zasáhla celou Evropu první mohutná vlna invaze amerického filmu, těžící z možnosti promítat po přeložení titulků němý film kdekoliv na světě. Američtí výrobci se proto snažili, aby úniková tématika takovýchto děl byla v kterékoli národní oblasti naprosto stejně přijatelná, tj. dokonale odnárodněná. Protože export potřebovali i evropští výrobci, má – až na čestné výjimky – tento charakter celá tehdejší západní filmová tvorba."[7]

WETEB v čele s Václavem Binovcem zkoumá možnosti různých žánrů, počínaje kovbojkou (*Titimekův náhrdelník*, 1919), přes adaptaci Arbesova romaneta s fantaskně-sociální tématikou (*Sivooký démon*, 1919) a „románek dívčího srdce" (*Irčin románek*, 1919) až k sociálnímu dramatu (*Děvče z Podskalí*, 1922). Do filmové historie vejde pouze *Děvče z Podskalí*. Ostatní Binovcovy filmy jsou cenné jenom jako svědectví doby pokusů, tápání a uvědomování si hranic jednotlivých žánrů. Český film

/6/ Julius Schmitt: *Za jasnější a správnější konkluse*, Právo Lidu, 11. 2. 1919

/7/ Karel Smrž: *Základní chronologická data vývoje českého filmu* (cyklostylováno), Čs. státní film, Praha, 1952, str. 16

Záběr z natáčení filmu KRÁSNÁ VYZVĚDAČKA (rež. M. Krňanský, 1927)

teprve začíná svůj rozvoj a pojem žánru mu zatím vesměs splývá s odlišením komedie a kalendářové srdceryvné historky na téma „jak chudá holka ke štěstí přišla“. Vznešeně se ovšem filmům jako *Evin hřích* (Václav Binovec, 1919) nebo *Černí myslivci* (Václav Binovec, 1921) říká senzační nebo dokonce společenské drama.

Činnost Wetebu i postava Binovce jako režiséra a producenta dosud čekají na odborné zpracování, kritické zhodnocení a zařazení do historie české kinematografie. Václav Binovec je rozporuplnější než „klasičtí velikáni“ jako Lamač nebo Rovenský, ale jeho životní dráha není zase tak přímočará jako u Slavínského nebo Innemanna. Najdeme v ní obdiv k sovětské avantgardě a bohužel i kolaboraci za okupace; všeobecně ceněné a významné filmy jako *Poslední radost* (Václav Binovec, 1921), ale také vyslovené škváry jako *Láska slečny Věry* (Václav Binovec, 1922). Binovec přivádí k filmu L. H. Strunu, J. W. Speergera a Václava Kubáska; objevuje pro český film sociální realismus a naturalismus, ale také zahajuje neslavnou tradici filmových příběhů z „Listů paní a dívek“. To bychom se však dostali mimo rámec této studie.

V žánru kriminálního filmu Binovec jako první u nás vytváří prototyp realistického špionážního příběhu, který není poplatný zahraničním vzorům o nic více a o nic méně než práce jeho významnějších současníků Kolára a Lamače.

Třetím celovečerním filmem Wetebu je špionážní *Bogra* (Václav Binovec, 1919), jejíž scénář vychází z divadelní hry Ladislava Nováka, se zajímavou dvojrolí Suzanne Marwille jako hraběnky Elisy a pronásledované indické tanečnice Bogry, která je sňatkem s vysokým hodnostářem zatažena do špionážní aféry.

Příběh má na první pohled všechny laciné atributy svých amerických vzorů: romantickou zápletku, exotickou hrdinku, sňatek z donucení, společnost z vyšších kruhů, apod. Je na něm však třeba ocenit to, že zůstává na úrovni tragického osudového příběhu o vině a odplatě a nesklouzne do banálních sekvencí s „hrdinnými pronásledovateli“ a jejich krkolomnými kousky, kterými se vyznačují dobové zahraniční produkty i jejich pozdější české napodobeniny. V tragičnosti *Bogry* je vidět vliv Binovcovy spolupráce s ruskými herci V. Ch. Vladimirovem a E. G. Jevgeněvem. Příběh Bogry je variací legendy o Matě-Hari, dovedené až do vrcholné poslední scény, kdy si odhalená vyzvědačka nasype jed do vína a s předstíranou lhostejností si připíjí se svým pronásledovatelem.

Kritika přijímá film s uspokojením: „...setrvá-li Weteb na této vyřčené dráze, podaří se mu jistě vytlačiti německé a maďarské šlágry pochybné ceny a nahradí je původními českými uměleckými díly... Flm má ještě jednu přednost – tříletou Martičku Marwille – jež hrajíc děcko hraběnky Elisy, nechápe hru jako divadlo, ale jako skutečný život.“[8]

Právě poznámka z citátu o „divadle a skutečném životě“ nechtěně naráží na samu podstatu Binovcovy koncepce režie. Pro jeho ranou tvorbu je charakteristický neustále přítomný svár romantického symbolismu s koncepcí sociálního realismu, který se často proměňuje v až zolovský naturalismus. Nejvýrazněji se tento fakt projevuje ve filmu *Plameny života* (Václav Binovec, 1920), který je pokládán za jeden z divácky nejúspěšnějších a zároveň nejhodnotnějších filmů z produkce Wetebu.

Tento fantastický příběh se poněkud vymyká zkoumanému žánru. Těžko rozhodnout zda jde o thriller anebo už o horror. Na přelomu dvacátých let jsou však oba žánry ještě smíšené i ve fantastických příbězích německého expresionismu jako v jeho stěžejním díle *Kabinet dr. Caligariho* (Kabinett des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920). Výslovně o horroru lze mluvit až v souvislosti s filmem *Upír Nosferatu* (Nosferatu – eine Symphonie des Grauens, F. W. Murnau, 1922).

Předchůdce horroru jako samostatného žánru můžeme najít i u nás ve středometrážních filmech *Noční děs* (Jan A. Palouš. 1914) o trampotách domněle mrtvého a *Melchior Koloman* (Rudolf Liebscher, 1920) z prostředí pražského ghetta. Jako pokusy o české horrory lze klasifikovat filmy *Mrtví žijí* (Jan S. Kolár, 1922), *Ve spárech upíra* (Theodor Pištěk, Květoslava Semonická, 1927) a *Opeřené stíny* (Leo Marten, 1930) z nichž nejzdařilejší je Kolárův kostýmní příběh z 19. století o lichváři pronásledovaném přízraky domněle mrtvé oběti svých podvodů.

Plameny života jsou důležité hlavně tím, že jejich tajuplný příběh je již český. Jde v něm o variaci na známý motiv faustovské legendy (ztroskotaný, ale ctižádostivý herec platí za příslib slávy svým životem), prokomponovanou s tragickým milostným vztahem k bohaté „démonické ženě“ Tereze (Suzanne Marwille), která v mladých a nadějných hercích povzbuzuje sebevědomí a současně je sráží k zemi. Realistický protipól k symbolické hře osudových postav vytváří intrikánské divadelní zákulisí.

Film je snad částečně inspirován úspěchem *Pražského studenta* (Der Student von Prag, Stellen Paye, 1913), ale vliv německého expresionismu na námět i jeho režijní zpracování je sporný. Dekorace jsou sice originální a přizpůsobené fantastičnosti námětu, ale světelné obrazové řešení s účinným nasazováním horních světel (vycházející z charakteru divadelního svícení) je již výsledkem práce české kameramanské školy. Způsob svícení filmů německého expresionismu, využívající šerosvitu, který je vytvářen bodovými zdroji zepředu s obrovskými stíny na pozadí, se v českých filmech objeví až později: hlavně v *Kreutzerově sonátě* (Gustav Machatý, 1926), v *Batalionu* (Přemysl Pražský, 1927) a v *Tonce Šibenici* (Karel Anton, 1930).

Významný je výkon Vladimíra Merhauta v roli mefistofelského doktora Ambicia. Hraje svého zloducha v „téměř gogolovské poloze“ člověka, který se baví marnými vzepětími své oběti. *Plameny života* mají jako jeden z prvních českých filmů dobře napsaný původní námět i scénář. Poukazuje na to i dobová kritika:

„Film je jedním z těch mála českých, jejichž libreto nebylo zpracováno řemeslně, neboť se snaží uměleckými prostředky dosíci úspěchu. Za vážnou vadu pokládám nedostatek povznášející tendence. Český film bude vždy filmem lidovým a proto musí vždy obsahovati tendenční jádro.“[9]

O pozdějších kriminálních filmech Wetebu již jen pro úplnost. Psychologicky pojatá špionážní *Madame Golvery* (Václav Binovec, 1923) je sice řemeslně obratná a režijně dobře zvládnutá, ale nedosahuje tragické roviny *Bogry*. Podobně zůstává na pouhé řemeslné úrovni dobrodružně-kriminální příběh, situovaný do londýnského podsvětí, *Ulička hříchu a lásky* (Václav Binovec, 1923), vzniklý ve spolupráci s německým koncernem „Komediafilm“ a natočený s účastí německých herců. Film lze krátce a výstižně charakterizovat jako „zkomercionalizovanou podobu expresionismu“.

AMATÉŘI A PROFESIONÁLOVÉ

V těchto pionýrských dobách české národní kinematografie může režírovat kdokoliv, kdo má nebo si opatří potřebný základní kapitál k natáčení. Kriminální film je magnetem, jehož režie přitahuje zájemce z divadel, ale i z mnohem odlehlejších profesí.

Žánrově čistší než *Plameny života*, ale filmařsky neohrabanější, je příběh těžící ze stejného hereckého prostředí *Yorickova lebka* (Miloš Nový, 1919). Jde o drama slavného shakespearovského herce, který propadne chorobné žárlivosti, při studiu role Hamleta si vsugeruje, že Yorickova lebka patří jeho bývalému příteli a sokovi v lásce, při premiéře „Othella“ zešílí a na jevišti skutečně zardousí svou manželku, hrající Desdemonu. Film má řadu technických nedostatků, příběh není sevřený a je inscenován divadelně, ale protože je natočen převážně v detailech, zachycujících pozoruhodné herecké výkony, zůstává velmi cenným dobovým záznamem hereckého umění slavných tragédů Národního divadla Miloše Nového, Evy Vrchlické a Eduarda Kohouta. Přesto, jak píše

/8/ *Bogra*, Čs. film, č. 26–27, 1919

/9/ Dr. Pavel Beck: *Plameny života*, Divadlo budoucnosti, č. 3, 1921

kritik v „Národních listech", „nelze ho srovnávat s filmy domácí výroby, hranými v poslední době v Praze, které se vyznačovaly většinou primitivní režií a všelijakými výkony kinoherců s bohatou stupnicí nemohoucnosti, až po nehoráznost a nechutnost... *Yorickova lebka* nemá zvláštních literárních kvalit, děj není živý, není soustředěný a několikrát je nastavený... ale značí veliký pokrok proti všemu, co se dosud u nás vyrábělo..."[10]

V duchu kosmopolitismu začne natáčet v roce 1919 pro Rexfilm majitel prádelny Kahlenbacher kriminální příběh *Palimpsest*. Když vyjde najevo, že režírování filmu je nad jeho síly, snaží se nejprve pokračovat autor předlohy a jeden z herců: Joe Jenčík. Angažuje se i Karel Lamač, ale výroba je zastavena. Po úspěchu svého prvního filmu *Komediantka* (1920) je Josef Rovenský požádán, aby *Tajemství staré knihy*, jak bylo mezitím torzo přejmenováno, dokončil podle scénáře, který „opravil" Jan S. Kolár.

Děj tohoto dobrodružného kriminálního příběhu by se mohl odehrávat kdekoliv a osobitě českého na něm není zhola nic. Sběratel starožitností získá starý středověký rukopis, na jehož předsádce je poznámka, prozrazující úkryt drahocenného pokladu. O knize se dozví banda mezinárodních podvodníků a ukradne ji. Policii se nakonec podaří získat cenný rukopis zpět a lupiče potrestat.

Ať se Rovenský snaží ve vídeňských ateliérech sebepoctivěji, *Setřelé písmo* (1920), jak se nakonec Jenčíkův příběh jmenuje, žádným významným dílem není. Film je dějově roztříštěný a také po stránce technické značně trpí tím, že byl natáčen nadvakrát, a jeho konečná podoba vlastně vznikla sestavením ze dvou snímků.

Problematický úspěch *Yorickovy lebky* nedá spát jinému z velkých herců našeho Národního divadla, Karlovi Želenskému. Příběh, který by využil popularity, jakou již mají u našich diváků rakouští a němečtí představitelé detektivních hrdinů: Ernst Reicher jako Stuart Webbs, Max Landa jako Joe Deebs a Alwin Neuss jako Sherlock Holmes, nachází v jedné z „cliftonek". Dvaatřicetistránkový sešitek „Šílený lékař" pochází stejně jako řada dalších z pera A. B. Šťastného, který se nezdržuje překládáním a píše některé „zaručeně pravé" americké Cliftonovy příběhy přímo v češtině.

Chirurg, kterému přes všechno úsilí o vyléčení zemře milovaná žena, chce zjistit dodatečně pravou příčinu její smrti. Pomocí inzerátu proto hledá osamělé nezaměstnané muže, které pod záminkou vědeckých pokusů láká do svého domu a pak je zaživa pitvá. Mrtvá rozčtvrcená těla nastraží jako údajné oběti železničního neštěstí. Když je šílený lékař (Karel Želenský) odhalen odvážným detektivem (Jaroslav Hurt) provede vivisekci sám na sobě.

Děj filmu nepotřebuje žádného dalšího komentáře a Karel Želenský ho natáčí s hereckou účastí celé své rodiny. *Šílený*

/10/ přetištěno z *Národních listů*: Čs. film, č. 2, 1920

YORICKOVA LEBKA (rež. M. Nový, 1919)

lékař (1920) je však první českou filmovou detektivkou, i když natočenou zcela ve stylu zmíněných seriálů. Václav Wasserman ve svých vzpomínkách věnuje okolnostem vzniku tohoto filmu celou jednu kapitolu a hodnotí i jeho význam pro naši kinematografii:

„*Šílený lékař* byl kýč dramaturgicky udělaný „na koleně“ a zpracovaný v závratné rychlosti (dosti složité exteriéry byly točeny za každého počasí – a i to znamenalo tenkrát výboj) – ale byl to přece jen film, který měl normální premiéru v kině „Koruna“. Tam, kde dosud vládl neomezeně Stuart Webbs a jeho napodobitelé, tam promítali českou detektivku.“ /11/

Všechny zatím zmíněné filmy mají více záporů než kladů, ale jejich společnou předností je, že *jsou první* – formují žánr. Proto si také ve filmové historii zaslouží více pozornosti než odpovídá jejich skutečné hodnotě. A mohou se na nich poučit i další filmaři, zajímající se o kriminální film. To je především Jan S. Kolár, který píše scénáře hned dva. Jeden z nich režíruje sám a na druhém pomáhá svému příteli Karlovi Lamačovi.

I Kolárovým vzorem je Stuart Webbs. Už v roce 1916 jako dvacetiletý posluchač právnické fakulty posílá německému producentovi detektivku pro Stuarta Webbse *Achilles Okrim contra Graham Shippard*, ale nedočká se odpovědi. Když si později Kolár získá první režijní ostruhy, píše i svůj scénář filmové detektivky v duchu Webbsových příběhů.

Děj *Otráveného světla* (J. S. Kolár, Karel Lamač, 1921) sleduje trojici banditů, kteří chtějí ukrást a zneužít senzační vynález „studeného světla“. Vrcholí dramatickou scénou v doupěti banditů, v níž dcera vynálezce (Anny Ondráková) v posledním okamžiku zachraňuje mladého inženýra (Karel Lamač), který je spoután a má být zavražděn pomocí exploze žárovky naplněné otráveným plynem.

Kosmopolitismus se v tomto případě vyplácí. *Otrávené světlo* je jedním z prvních našich filmů, které mají velký úspěch nejen doma, ale i venku. Hlavní příčinou úspěchu je však pečlivá, nápaditá a vkusná režie. Kolár s Lamačem i do „internacionálního“ příběhu“ dokáží dostat českou osobitost. Trojice mezinárodních zločinců (Přemysl Pražský, E. A. Longen a J. S. Kolár) střídá smokinky pro kouzelnická vystoupení (kterými kryjí svou zločinnou činnost) s převleky, odpozorovanými od pražských periferijních apačů. Prostředí jejich spikleneckých schůzek s nezbytným půllitrem piva je vlastně jakousi realistickou studií pražské hospody v duchu Bi-novcova *A vášeň vítězí*.

Český film konečně proráží za hranice. Úspěch *Otráveného světla* otvírá J. S. Kolárovi cestu k natáčení v prostorných ateliérech v Berlíně. Kolár šanci využije. Jeho *Příchozí z temnot* (1921) je na svou dobu technologicky i režijně nadprůměrný. Teprve v souvislosti s tímto filmem lze mluvit o vzniku české profesionální filmové režie, spočívající v citlivém využití všech výrazových prostředků.

Podstatná část příběhu se jeho hrdinovi zdá ve snu. Dostává se do sklepení hradu, kde ze staletého spánku probouzí svého předka (Karel Lamač), kterému současný majitel hradu (Theodor Pištěk) a jeho žena Dagmara (Anny Ondráková) připomínají důležité osoby z jeho života. „Příchozí z temnot“ nakonec Dagmaru unese, je pronásledován a zastřelen. V tu chvíli se hrdina probouzí ze spánku a dozvídá se, že v okolí hradu byl nalezen jeho soused (který se skutečně uchází o Dagmaru) mrtvý. Konec zůstává otevřený.

Kritika nešetří chválou: „Nehledíme-li ani k nepopiratelné kvalitě snímku, je již svým fantastickým námětem cenným příspěvkem k naší domácí produkci, která v dosud poměrně malém počtu vykazuje chvalitebnou různost námětů“. /12/ „Velkou předností filmu jsou kostýmy. Po této stránce zasluhuje komerční vedení Rexfilmu uznání, neb prokázalo, že si je vědomo, co dobrý film, který má jíti do ciziny, potřebuje. Vrcholným bodem režie je vypravení celé řady stavěných exteriérů, vesměs omítkou ohozených, takže diváku nelze takřka umělost pozorovati...“ /13/

Ve filmu lze nalézt i stopy německého expresionismu a jeho režijní úroveň prozrazuje i duchovní kulturu, na kterou si český film zatím nepotrpí. *Příchozí z temnot* se promítá v Anglii, Francii, Rakousku a Německu, a zůstává vrcholem prvního období našeho kriminálního filmu z let 1919 až 1923.

Hospodářská stagnace se jako předzvěst krize objevuje v roce 1921 a zpočátku se nedotkne filmového podnikání, které založením akciové společnosti A-B naopak získává silnou finanční vzpruhu. Pokles návštěvnosti v kinech lze pozorovat až od roku 1922. V roce 1923 jsou kina pasivní a je zrušena filmová burza. Distributoři se brání tím, že přeplácejí zahraniční filmy na úkor filmů českých. Česká produkce rapidně klesá a v roce 1924 musí zastavit výrobu řada společností, mezi nimi i Wetteb a Pojafilm. S omezením výroby kriminální žánr na několik let zcela mizí z produkce společností, jejichž filmy nemohou při omezených finančních možnostech konkurovat dováženým zahraničním výrobkům.

V CIZÍCH SLUŽBÁCH

Kriminální film se vrací do české produkce roku 1927, kdy se začíná projevovat stoupající hospodářská konjunktura, která pak vyvrcholí roku 1929. Filmy druhého období našeho kriminálního filmu z let 1927—1930 už nemají tu výhodu „že jsou první“ a s výjimkou *Hříchu* (Karel Lamač, 1928) nestojí za to, abychom se jimi blíže zabývali. Zajímavější bude sledování proměny jednotlivých fenoménů žánru.

Druhé období první poznamenáno vlivem kosmopolitismu. Náměty příběhů jsou nejen „národně bezpohlavní“, ale režiséři do otrockých kopií cizích vzorů navíc obsazují i řadu zahraničních herců. Některé společnosti k jejich natočení také najímají německé režiséry. Kriminální film je zcela v rukou finančních zájmů.

„Snaha podnikatelů vyhovět vkusu nejširších diváckých vrstev měla za následek pokles celkové úrovně české filmové produkce. Český film upadal do stále většího a většího nevkusu a banality... Snahy po jeho mezinárodnosti nalezly živnou půdu zejména v česko-německých koprodukcích, které je třeba chápat jako projev expanze ve filmovém podnikání, neboť měly výrobcům umožnit snížit výrobní náklady a rozšířit výrobní možnosti.“ /14/

Ústředním tématem kriminálního filmu je zločin. Nikoliv však jakýkoliv zločin, ale buď zločin spáchaný, u něhož je třeba odhalit jeho původce – situace logického vysvětlení zdánlivě nelogického (v tomto momentě se kriminální příběh stýká s tajuplným příběhem); anebo zločin právě páchaný hrdinou či jeho protihráčem – situace ohrožení života (zde vychází kriminální film z dobrodružného filmu). Obě základní situace se často kombinují: detektivovi objasňujícímu spáchaný zločin bývá zároveň usilováno o život.

Situace spojená s nebezpečím ztráty života je lidskou mezní situací, kterou je zásadně možno zpracovat dvěma způsoby: buď realisticky – s inspirací v shakespearovském dramatu vášní; anebo pohádkově – v duchu legend a mýtů o nepřemožitelném [illegible] tíři. V prvním ob[illegible] dá snaha o zprac[illegible] tické. Postavy jsou voleny tak, že se mohou dostat do osudových citových vztahů s tragickým vyústěním; ať již jde o neuskutečněnou lásku (*Plameny života, Bogra*), ztracenou lásku (*Příchozí z temnot, Šílený lékař*) či lásku spojenou s chorobnou žárlivostí (*Yorickova lebka*). Je tak postulováno „první dogma“: kriminální film musí obsahovat „zamilovanou zápletku“.

V podtextu všech těchto příběhů lze však najít metafyzickou rovinu otázek „viny a trestu“. Méně častý je motiv touhy po penězích (*Střelé písmo*, *Otrávené světlo*). Je to

/11/ Václav Wasserman *vypráví o starých českých filmařích*, Orbis, Praha, 1958, str. 141

/12/ značka (*Hch.*), Divadlo budoucnosti, č. 42, 1921

/13/ značka (*-jal.*), Český filmový zpravodaj, č. 23–24, 1921

/14/ Zdeněk Štábla: *Období 1896–1930* Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie (cyklostylováno), Čs. filmový ústav, Praha, 1966. str. 21

Příchozí z temnot. Kolár, 1921

Otrávené světlo. Lamač, Kolár, 1921. A. Ondráková

Krásná vyzvědačka. Krňanský, 1927

paradox: věrné kopie „cliftonek" a „webbsovek" obsahují více realismu než pozdější pokus o původní realistický špionážní příběh z prostředí vojenského lyžařského výcvikového tábora *Horské volání SOS* (Leo Marten, 1929).

Ve druhém období je „realismus vášní" jednak nahrazen schématem legendy, ústící do bombastičnosti a lascivnosti kýče, jakým je *Krásná vyzvědačka* (Miroslav Krňanský, 1927), plná pseudovlastenectví, falešné romantiky, a hlavně povrchnosti a naivity. A na druhé straně přechází do civilismu „příběhu ze života" ve *Hříchu*.

Film *Hřích*, natočený podle původního námětu a scénáře dvou mladých Němců, je levný, jednoduchý, ale velmi dramatický. Jde o psychologickou studii stárnoucího muže, stavitele Dahla (Josef Rovenský), který se zamiluje do mladé a lehkomyslné přítelkyně své dcery. Opustí rodinu a stane se vrahem. Když si odpyká trest, vrací se do svého domu, kde nachází klidné místo pro své stáří.

Příběh je od začátku nabit latentním napětím a záměrně potlačovanou dramatičností. O to výrazněji pak vyznívá scéna vraždy v baru. Lamač nezabíhá do laciných efektů, ale soustřeďuje se na drobnokresbu postav stavitele, jeho rodiny a milenky. Josef Rovenský v tomto kultivovaném a psychologicky věrohodném napínavém kriminálním příběhu nachází rovnocenné partnery v zahraničních (Agnes Petersonová, Ivan Kowal-Samborski) i domácích (Jan W. Speerger, Suzanne Marwille) hercích.

V druhém období se kriminální film stává předmětem finančních spekulací a ačkoliv jsou na něj vynakládány mnohem větší finanční náklady, je původní snaha o umělecké vyjádření i v oblasti pokleslého žánru nahrazena zájmem o prodejný kýč a rutinované řemeslo.

Nakladatelství „Borský a Šulc" financuje natáčení špionážního románu Josefa Adlera. Výsledek však nedosahuje úrovně nafouknuté reklamy. Děj *Krásné vyzvědačky* se odehrává mezi „horními deseti tisíci" v jistém neurčeném státě a obsahuje všechny příslušné pepřné přísady žánru. Jeho hrdina, majitel továrny, mladý inženýr Hornof (Jan W. Speerger), tento dobový James Bond, je v sousedním státě zatčen, v žaláři s metodami středověké inkvizice zorganizuje vzpouru vězňů, vyhodí do povětří tajný sklad munice a zbrojovku, je znovu zatčen a odsouzen k smrti. Protože „druhým dogmatem" kriminálního filmu je, že musí vedle situace pronásledování a honiček, obsahovat i moment záchrany na poslední chvíli, není Hornof popraven, ale v závěru se přesvědčí, že milovaná kráska (Bronislava Livia) není vyzvědačkou, ale pracuje pro kontrašpionáž.

Velký divácký zájem o *Krásnou vyzvědačku* je vyvolán hlavně dočasným cenzurním zákazem na základě protestu maďar-

Hřích. Karel Lamač, 1928

DVA PEKELNÉ DNY (rež. W. Karfiol, 1929)

německé filmy, Carlo Aldini

ských úřadů. V příběhu je řada nelogičností a schválností jako shození auta se skály nebo náhlé inženýrovo onemocnění. I režie má své chyby: při stopování vyzvědačky jede hrdina těsně za jejím autem; na jiném místě se střílí z revolveru, který je sebrán se země, kam byl před tím odhozený jako prázdný.

Filmy *Dva pekelné dny* (William Karfiol, 1928), *Pancéřové auto* (Rolf Randolf, 1929) a *Ztracená závěť* (Rolf Randolf, 1930) jsou sice řazeny do dějin české kinematografie, ale ve skutečnosti jde o německé filmy natočené v Praze s účastí některých českých herců. Hlavní roli ve všech třech dobrodružně – detektivních „senzačkách" vytváří Carlo Aldini, který je víc akrobatem než hercem. Provádí řadu bravurních kousků, skutečných artistických výkonů, při kterých se nikdy nenechává zastupovat. Představuje jednou mladého reportéra, po druhé automobilového závodníka, po třetí boxera, ale vždy se odvážně pustí po stopách zločince, aby nad ním zvítězil. Honičky po střechách, slézání skal nebo akrobacie na křídlech letícího letadla; vždy jde o dobrodružství v rámci přímočarého souboje dobra se zlem, s nutným erotickým pozadím, a samozřejmě šťastným koncem. Milovníkům podobných kousků už tolik nevadí, že logika povážlivě skřípe, a že ani zahraniční režijní rutina není nejlepší jakostí, stejně jako v jiné česko-německé koprodukci *Aféra v Grandhotelu* (Heuberger, Pištěk, 1928).

Padlo zde již dost slov o cizích vlivech a vzorech. Zbývá odpověď na otázku: co je osobitého a specificky českého v kriminálních příbězích z němého období našeho filmu? Zamyslíme-li se nad tím, co vůbec tvoří osobitost českého němého filmu, dojdeme k názoru, že je to hlavně forma intimně laděného příběhu malého formátu s civilním a komorním tónem, zabývajícího se vedle citových otázek i jinou všední životní problematikou. Tato tradice ve spojení se senzualizací a lyrizací filmového obrazu v Machatého *Extazi* a Rovenského *Řece* také později získá českému filmu světový ohlas.

V daném žánru se osobitost projevuje nejprve v drsné kresbě sociální bídy a utrpení v námětech z periferie a podsvětí (*A vášeň vítězí*, částečně *Otrávené světlo* a postava nezaměstnaného z *Šíleného lékaře*). Tento přínos kriminálního filmu pak vyvrcholí v nejvýznamnějších dílech němého filmu: v *Batalionu* a v Junghansově *Takový je život*. Druhým a pozdějším osobitým příspěvkem žánru je psychologická drobnokresba měšťáckého prostředí z Lamačova *Hříchu*, později ve zvukovém období degenerující do „kondelikovštiny".

Fantaskní náměty v tradici arbesovského romaneta a s impulsem německého expresionismu (stojící na samém pomezí žánru) po počátečních nezdarech (*Yorickova lebka*, svým způsobem *Šílený lékař*) vedou k prvním faktickým domácím (*Plameny života*) i zahraničním (*Příchozí z temnot*) úspěchům české kinematografie ve filmech, které z dnešního hlediska můžeme označit jako thrillery. V druhé polovině dvacátých let už o fantaskní náměty není zájem. V zahraničí však vyústí do dobrodružství upírů a monster, k nám naštěstí pouze importovaných.

(Pokračování příště)

CITÁTY

Připouštím, že složitá a náročná forma nemusí vždy zabít myšlenku, i když tomu osobně moc nevěřím. Myšlenka přirozeně nezanikne, nevytratí se, ale takový způsob filmového vyjadřování vede ke ztrátě diváků. Jsem přesvědčen, že poslání filmu nespočívá v tom, aby dráždil nervy elity. Film, jak je obecně známo, a nestydím se to znovu zopakovat, je umění pro masy. Masový divák není dosud připraven na to, aby si namáhal mozek při luštění symbolů a metafor, které mu předkládá režisér. A proč bych měl teď, kdy mám všechny možnosti hovořit o věcech jasně a nezastřeně, vymýšlet si všelijaké jinotaje a okliky, když mnohem pádnější je přímá a upřímná rozmluva. Je mi už hodně let, nemám čas na experimenty.

Španělský režisér
Juan Antonio Bardem

Jsem-li úspěšná, má to snad něco společného s tím, že jsem se rozhodla točit populární filmy... Proč televize nezardousila film? Film má něco, co způsobuje, že zasahuje hlouběji... jeho řeč, vnímaná v tichu, v lidském společenství, činí z filmu velice funkční prvek naší kultury. Odumírá elitární, aristokratické pojetí filmu, všelijaké projevy podzemního filmu apod. Kultura jako jedna z výsad aristokracie byla vždy velice aristokratická, zejména u nás, v Itálii... Kultura byla vždy ovlivňována mocenskými zájmy a jednou z jejích zbraní bylo udržování mas na nízkém stupni společenského vědomí. Vzdělaná a pokročilá kulturní veřejnost představovala vždy nebezpečí pro vládnoucí vrstvy.... Používám pojmu „populární film" jako protiklad k „aristokratismu" a chci, aby mé filmy byly populární v tomto smyslu. Přirozeně, filmy lze „číst" různým způsobem. Newyorský kritik si z nich vybere něco jiného než sicilský emigrant. Snažím se zasahovat svými filmy co nejvíce lidí a slovo „polulární" má pro mne i ten význam, že mne mnohem víc zajímá účinné zasažení onoho sicilského emigranta než toho newyorského kritika.

Italská režisérka
Lina Wertmüllerová

FILMOGRAFIE
celovečerních filmů

(R – režie, N – námět, S – scénář, H – herci)

1. BOGRA, Weteb, 1919, špionážní
R: Václav Binovec, N. S: Ladislav Novák (div. hra), H: Suzanne Marwille, Václav Vydra st., Martička Marwille, Alois Charvát, Františck Havel, Vladimír Marek
2. YORICKOVA LEBKA, Excelsior, 1919, thriller
R: Miloš Nový, N, S: Miloš Nový, Karel Štapfer, H: Miloš Nový, Eva Vrchlická, Eduard Kohout, Alexander Třebovský, Karel Kolár, Lída Sudová-Sixtová
3. PLAMENY ŽIVOTA, Wetéb, 1920, thriller
R: Václav Binovec, N,S: Zora Janovská, H: Suzanne Marwille, V. Ch. Vladimírov, Jiří Sedláček, Jan Fifka, Karel Noll, E. G. Jevgeněv, Vladimír Merhaut
4. SETŘELÉ PÍSMO, Globusfilm, 1920, kriminální
R: Josef Rovenský, N, S: Joe Jenčík, Jan S. Kolár, H: Anny Ondráková, Karel Lamač, Josef Rovenský, Joe Jenčík, Hana Škrdlantová-Jenčíková, Karel Schleichert
5. ŠÍLENÝ LÉKAŘ, Pojafilm, 1920, detektivka
R: Karel Želenský, N: A.B. Šťastný (seriál o Cliftonovi), S: K. Šohard (Draboš Želenský), H: Karel Želenský, Jaroslav Hurt, Laura Želenská, Draboš Želenský, Vladimír Marek
6. OTRÁVENÉ SVĚTLO, Kalos, 1921, detektivka
N, S, R: Jan Kolár, Karel Lamač, H: Karel Fiala, Anny Ondráková, Karel Lamač, Jindřich Lhoták, E. A. Longen, Jan S. Kolár, Přemysl Pražský
7. PŘÍCHOZÍ Z TEMNOT, Rexfilm, 1921, thriller
S,R: Jan S. Kolár, N: Karel Hloucha, H: Theodor Pištěk, Anny Ondráková, Josef Šváb-Malostranský, Karel Lamač, Luigi Hofman, Vladimír Majer
8. ULIČKA HŘÍCHU A LÁSKY Weteb, 1922, kriminální
R: Václav Binovec, N,S: Jan Svoboda, H: V. Ch. Vladimírov, Elsa Engelová, Eduard Blažek, Jan Svoboda, Václav Binovec, Lya Eibenschützová
9. MADAME GOLVERY, Weteb, 1923, špionážní
R: Václav Binovec, N, S: Dr. Otakar Štorch-Marien, H: Suzanne Marwille, V. Ch. Vladimírov, Hugo Svoboda, J. Rubek, A. Palenová, J. Rehkopf
10. KRÁSNÁ VYZVĚDAČKA, Borský a Šulc, 1927, špionážní
S, R: Miroslav Krňanský, N: Josef Adler (román), H: Bronislava Livia, J. W. Speerger, Luigi Hofman, Jan Svoboda, Theodor Pištěk, L. H. Struna
11. HŘÍCH, bří Deglové, 1928, kriminální
R: Karel Lamač, N, S: Wilhelm a Hermann Kosterlitz, H: Agnes Petersonová-Mozuchinová, Josef Rovenský, Suzanne Marwille, Věra Schmitterlöwová, Jan W. Speerger, Ivan Kowal-Samborski
12. AFÉRA V GRANDHOTELU, Lloydt-Kinofilm, 1928, kriminální
R. Edmund Heuberger, Theodor Pištěk, N: Domenico Gambini H: Domenico Gambini, Theodor Pištěk, Helen Allan, Jindřich Plachta, Eman Fiala, Mirko Bukovský
13. DVA PEKELNÉ DNY, A-B, 1928, dobrodružná detektivka
N, S, R: William Karfiol, H: Carlo Aldini, Nina Laukmanová, Theodor Pištěk, Antonie Nedošinská, Hans von Walter, Jan W. Speerger
14. HORSKÉ VOLÁNÍ SOS, Elektajournal, 1929 špionážní
R: Leo Marten, N, S: František Horký, Vladimír Studecký, Vojtěch Vyšín, H: Jan W. Speerger, št. kap. Miloš Frkal, Jan Černý, Karel Schleichert, Nelly Ardenová, Nina Balzarová
15. PANCÉŘOVÉ AUTO, Zet Molas, 1929, dobrodružná detektivka
R: Rolf Randolf, N, S: Zet Molas, H: Carlo Aldini, Hans Mierendorf, Zet Molas, Jack Mylong-Münz, Jan W. Speerger, Ida Fuchsová
16. ZTRACENÁ ZÁVĚŤ, bří Deglové, 1930 dobrodružná detektivka
S, R: Rolf Randolf, N: Dr. E. Alfieri, Otokar Hořký, H: Carlo Aldini, Daisy Diora, Hans Junkermann, Jan W. Speerger, Siegfried Arno

TVŮRCI FILMY NÁZORY

Nikoliv pouze o Chile

Pod tímto titulem vyšla na konci minulého roku ve Filmspieglu (NDR) reportáž z natáčení filmu Kentaur, *který za spolupráce Mosfilmu, Mafilmu a Barrandova realizuje Litevec Vitautas Žalakjavičus (*Živí hrdinové, Kronika jednoho dne, Nikdo nechtěl umírat, To sladké slovo svoboda...*). Trochu popis denních prací (právě se točily scény v Mostě), částečně rozhovor s režisérem a částečně úvahy D. Banionise, představitele Allenda, a R. Adomajtise, který ztělesňuje prezidentova spolupracovníka Orlanda, náčelníka bezpečnosti v jeho vládě.*

„Původně bylo skutečně mým záměrem podat uměleckou výpověď o posledních týdnech Allendova Chile a vlády Unidad Popular, ale čím více jsem studoval materiály a uvažoval o dějinné zkušenosti, kterou Chile učinilo, tím zřejměji jsem si uvědomoval, nakolik měly obecnou platnost dominantní rysy událostí a hlavně osob, jež se snažily tyto události formovat. Nechci se tedy ve svém filmu omezit pouze na rekonstrukci jedinečné tragédie Chile, nýbrž mi jde v to dovést diváka k témuž poznání, k němuž jsem dospěl já – že totiž pod povrchem tamních událostí se skrývaly stejné principy, že tam byly ve hře stejné fenomény, které jsou podstatou ztroskotání cílů jedinců i celé společnosti kdykoliv a kdekoliv ve světě.“

Žalakjavičus jde Kentaurem *důsledně proti koncepci jakéhosi pseudodokumentu, jenž by byl pouhou sumarizací faktů známých z deníků a časopisů. Ta jsou pro něho pouhým výchozím bodem při jeho pátrání po jiné, hlubší, rozporuplnější a tudíž drásavější pravdě, než může být pravda jejich.*

„Myšlení a konání člověka není nikdy jednoznačné, každý při svém rozhodování prochází vnitřním bojem, vlastně v něm žije neustále... Proto ten symbolický název Kentaur. *Řecká mytologie jím označovala bytost dvojí fyziognomie, já jím chci poukázat na rozdvojenost v samotném nitru dnešního člověka. Člověka rozpolceného a nejistého, jenž je tak často vystaven tlaku situací, které jej nutí jednat v rozporu s jeho svědomím.“*

Ve shodě s touto úvahou je traktována osobnost prezidenta: čteme-li scénář, zdá se nám zpočátku, že jeho činy jako by postrádaly motivaci a v kontextu objektivní reality působí dokonce jaksi nelogicky. Allende chce změnit politickou orientaci země, a přitom se úzkostlivě snaží neporušit zákony, jež zde panují. Jeho jediným přáním je, aby ideje jeho vlády nebyly poraženy, a přitom se cítí povinen zbavit úřadu Orlanda poté, co se postavil za radikální opatření proti reakci. „Proč? Na to všechno lze odpovědět zaměřením na vnitřní svět Allenda, odhalením subjektivní logiky jeho politické aktivity, jež mnohdy tak osudově stojí v kontrapunktu s logikou situace. Allendovým snem bylo uskutečnění revoluce bez násilí, jeho programem byla trpělivost a přesvědčování. Postupoval tedy v řádu svého vnitřního přesvědčení, ačkoliv byl obkroužen po zuby ozbrojenými protivníky a ačkoliv zřejmě bylo třeba rázně a rychle jednat. Proto také došlo k oné roztržce s Orlandem, jehož politické smýšlení bylo naprosto totožné s Allendovým, proto ono zdání nerozhodnosti, které až někdy vzbuzoval svým jednáním. Jeho tragika tkví v tom, že se podřídil svému snu, snu, jenž byl tak krutě korigován skutečností.“

Není možné nazírat svět jen prizmatem novin, shrnovat dějiny do kladně či záporně hodnotících pouček, nevidět, že za vším se skrývají dramatické osudy lidí. To jako by bylo nepsaným motem Žalakjavičusova posledního filmu. „Divák se musí mým dílem těžce prokousávat jako já v těch stovkách hodin, kdy jsem přemýšlel o sebemenším daném faktu. Nad každou stránkou scénáře jsem znovu a znovu uvažoval o povaze Allenda a snad dosud si nejsem jist, zda mé pojetí je správné. Ale tak to má podle mého být, nemá cenu natáčet film o postavě, o jejíž charakteristice jsem předem stoprocentně rozhodnut. Pak už není co odhalovat, vše je dáno hned prvními záběry filmu, což divák okamžitě vycítí a začne se nudit. Allendův mýtus mě přímo nutil podlehnout této metodě, a přesto jsem doufám dokázal vypovídat o něm tak, že teprve po zhlédnutí posledního metru filmu vyvstane před očima diváka jeho portrét.“

zh

V. Žalakjavičus s Regimantasem Adomajtisem při natáčení filmu KENTAUR